

MASSIMO NATALE

Qualche appunto sulla fortuna italiana del Werther

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MASSIMO NATALE

Qualche appunto sulla fortuna italiana del Werther

Il Werther di Goethe ha agito da semenzaio importante per le vicende della lirica italiana, come ha dimostrato soprattutto Pino Fasano in un articolo del 1989. Fra le traduzioni succedutesi fra l'ultimo Settecento e il primo Ottocento è probabilmente quella a firma di Michiel Salom ad aver giocato il ruolo più importante, soprattutto per la sua presenza sullo scrittoio di Giacomo Leopardi. Proprio a Leopardi è dedicato questo breve intervento, fra poesia dei Canti e appunti per un mai compiuto romanzo autobiografico. Si cercherà in particolare di osservare anzitutto come vari luoghi del romanzo siano sfruttati in quanto riattivazioni moderne di topoi antichi; come reagisca la lirica al contatto con una forma e con un contenuto romanzesco; come Giacomo trovi nel Werther non tanto o non solo una 'fonte', ma un'occasione di rispecchiamento. Una breve coda è dedicata a due casi novecenteschi di fortuna del Werther – Gozzano e Giudici – che testimoniano una sorta di tramonto post-leopardiano del Sublime, propiziato anche dalla corrosione del personaggio-mito goethiano.

1. Ringraziando Fabio Danelon e Corrado Viola per l'ospitalità in questa sessione ADI, bisognerà intanto che preghi subito chi legge di intendere in maniera piuttosto restrittiva il titolo del mio breve intervento: delle traduzioni del *Werther* di Johann Wolfgang Goethe sostanzialmente non parlerò, anche se rimanderò – giocoforza – alla versione di quel Michiel Salom che, com'è ben noto, traduce il romanzo goethiano, e la cui versione – quella del 1796 – si trova tuttora fra gli scaffali della biblioteca di Monaldo Leopardi, a Recanati. Conto di impegnarmi in altra occasione, più da vicino, nell'indagine su questo primo arrivo in Italia del *Werther*, fra la versione di Gaetano Grassi (Stamperia di Poschiavo, 1782) – cioè quella di cui si serve, molto tempestivamente, il Monti degli sciolti al Chigi e dei *Pensieri d'amore*, e che già dal sottotitolo di *Opera di sentimento* calca sul pedale del romanticismo goethiano; quella di Corrado Ludger (Londra, 1788) – *Gli affanni del giovane Werther* – e appunto quella di Salom. È un capitolo ancora da scrivere, quello relativo a questa triade, e la zona più suggestiva è probabilmente occupata proprio da questo ebreo padovano nato nel 1751, presto in contatto con Melchiorre Cesarotti, arrestato e imprigionato a Venezia nel 1793 perché vicino a posizioni giacobine, e infine rifugiatosi a Berlino; e traduttore peraltro, nel 1806 – mi pare interessante ricordarlo – anche di quella Emilia Galotti che proprio il giovane Werther tiene aperta sullo scrittoio, vicino all'ultimo bicchiere di vino, quando siamo ormai al momento del suicidio e insomma al chiudersi del romanzo (dunque c'è una sorta di 'wertherismo' del traduttore che va, potremmo dire, oltre il *Werther*, e che certo contribuirebbe a scrivere un capitolo non banale di storia della ricezione della cultura tedesca nell'Italia primo-ottocentesca; segnalo peraltro che un primo e utile profilo biografico di Salom che ho avuto occasione di consultare – con alcune sue lettere inedite – è nella tesi di laurea di Debora Crepaldi, rel. prof. Adone Brandalise, discussa proprio a Padova nel 2008, ma senza un'attenzione diretta alla concreta officina del traduttore).

2. Chi si interessi invece della *fortuna* del *Werther* non può farlo, credo, senza considerare che questo stesso romanzo è anche una sorta di terminale, di punto di incrocio tra generi diversi, e che proprio la sua ricezione vive – e anzi poi genera – una dimensione di connaturato ibridismo, di conflitto e dialogo fra generi. Si tratta dunque di guardare a una storia di 'forme in contatto' – la lettera, il romanzo, il monologo, la lirica – di forme in frizione tra loro, diremmo pensando al Lukacs della *Teoria del romanzo*. Alle spalle del Goethe del *Werther* c'è, mettiamo, la tradizione classica dell'epistola in versi – basti pensare alla larga fortuna settecentesca delle *Heroides* ovidiane – e davanti a lui, esito di questa mescolanza, ci sono i tentativi di afferrare e servirsi il più possibile del *Werther* e soprattutto di un suo nodo fondamentale per alcuni suoi lettori cointeressati, ovvero la sua potente istanza di soggettività: penso al Foscolo dell'*Ortis*, naturalmente, e al Monti poeta e drammaturgo. O a Leopardi, fra la poesia dei *Canti* e il mai compiuto progetto di un romanzo autobiografico. Tuttavia non si tratterà tanto di rivisitare qui, ancora una volta, la questione delle fonti: la critica ha scavato piuttosto a fondo – per esempio quanto ai tre nomi che ho appena fatto:

Monti, Foscolo, Leopardi – e collazionato una serie abbastanza fitta di luoghi testuali che dal romanzo di Goethe sono trasmigrati altrove.¹ Un tentativo non inutile potrebbe essere magari quello di interpretare certi usi intertestuali e insieme strutturali del romanzo, di tornare ad osservarli per così dire in campo lungo, lungo alcune direttrici privilegiate, per osservare per esempio come questi abbiano a che fare, quanto a Leopardi, 1) con la sua attenzione a certe *Pathosformel* antiche, e 2) con il nesso Letteratura-Esperienza. Un po' come diceva Andrea Zanzotto – *si licet* – alle prese con le sue riscritture e con certe sue allusioni leopardiane: si tratta di ripercorrere un sentiero già ben conosciuto, ma «gironzolandovi» in maniera almeno un poco differente.²

3. È stato soprattutto Pino Fasano, in un intervento del 1989, a proporre di guardare alla contiguità fra il *Werther* e la poesia italiana, rintracciando nei riusi del materiale goethiano una via nostrana di accesso al romanticismo – quasi tutta giocata, molto significativamente, nell'ambito della scrittura lirica – e in cui si attribuiva un ruolo-chiave soprattutto al nesso e al passaggio tra Monti e Leopardi.³ Proprio quel saggio di Fasano mi permette di segnare non più di qualche ulteriore nota in proposito. Stiamo senz'altro a Leopardi (il quale costituirà, lo dico subito, il centro privilegiato, se non proprio esclusivo, del mio discorso).⁴ La metamorfosi in lirica della sua riappropriazione del *Werther* non la si osserva completamente se non si tiene conto dell'altra faccia, per così dire, di questo assorbimento. Se non si tiene conto, per esempio, di quel progettato romanzo – la *Storia di un'anima*, e prima ancora la cosiddetta *Vita abbozzata di Silvio Sarno* – che non trova mai definitivo compimento, e di cui restano i suggestivi appunti raccolti da Franco D'Intino – con un puntualissimo commento che valorizza molto bene il wertherismo leopardiano – nella complessiva edizione degli *Scritti e frammenti autobiografici*.⁵ Questa raccolta di appunti fa per così dire da cartina di tornasole o da negativo fotografico per la poesia dei *Canti*. Oppure – soccorrendoci Freud – potremmo parlare per questo *brouillon* incompiuto, che si data al 1819, di una sorta di catalogo di 'scene primarie': una serie di frammentari luoghi iniziali destinati a divenire 'tracce mnestiche', immagini cui l'io non può che fare ossessivamente ritorno, e che vengono riattivate nel momento in cui sono investite da una forte carica pulsionale. Non importa tanto, ora, dare una lista di occorrenze (data peraltro la ricchezza del già ricordato commento di D'Intino). Ma proviamo piuttosto a categorizzarle, queste 'tracce', a commentarle. Potremmo riconoscerci, per dirla con Aby Warburg – lo suggerivo più sopra – delle 'formule di *pathos*'. E notare subito, per cominciare, come tali luoghi rimandino spesso a una sorta di fondamentale sovrimpressione fra lo stesso *Werther* e certi *topoi* greco-antichi. Si veda per esempio l'immagine, appuntata da Leopardi, delle fanciulle che

¹ Ricordo, fra il resto, soprattutto G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi*, Milano, Artemide, 2001, con un'ampia disamina dei contatti testuali fra romanzo goethiano e luoghi foscoliani e leopardiani; rivolto al solo caso leopardiano, e con intenzioni direi anzitutto ermeneutico-filosofiche, L. MONTE, *Leopardi e il "Werther"*, Napoli, Federico e Ardia, 1995; guarda all'importanza del *Werther* per le *Elegie* leopardiane G.A. CAMERINO, *L'«orrenda delizia» di Werther: Leopardi e l'elegia*, in G.A. Camerino, *Lo scrittoio di Leopardi: processi compositivi e formazione di topoi*, Napoli, Liguori, 2011, 29-43. Per Foscolo cfr. E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova Eloisa»*, Napoli, Liguori, 2014.

² Mi suggerisce l'immagine A. ZANZOTTO, *Intervento*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, S. Dal Bianco-G. M. Villalta (a cura di), Milano, Mondadori, 1999 (in particolare p. 1269).

³ P. FASANO, *EinRomantisches Lied: il "Werther" e la lirica italiana*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXIII (1989), 1-2, 5-42.

⁴ Per le citazioni dall'opera leopardiana mi riferirò – salvo indicazione contraria – a G. LEOPARDI, *Poesie e prose*, R. Damiani-M.A. Rigoni (a cura di), con un saggio di C. Galimberti, Milano, Mondadori, 1987; quanto allo *Zibaldone*, cito da G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, R. Damiani (a cura di), Milano, Mondadori, 1997 (ma indicherò direttamente nel testo pagina dell'autografo e, quando possibile, data dell'appunto).

⁵ G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, F. D'Intino (a cura di), Roma, Salerno, 1995.

raccogliono l'acqua al pozzo: «lettura di Senofonte e considerazioni sulla sua politica, notato quel luogo delle fanciulle persiane che cavavano acqua comparato cogl'inni a Cerere di Callimaco e Omero ec. e Verter lett. 3». Giacomo rimanda alla terza lettera del romanzo di Goethe, datata 12 maggio; ma subito gli appunti leopardiani vi sovrappongono – esplicitamente – la stessa immagine delle fanciulle al pozzo nell'Inno a Cerere callimacheo, o nell'omerico Inno a Demetra.⁶ Senza contare che qui il contesto è già una condizione da soggetto 'in idillio', e l'ambientazione «un'amenissima collinetta» entro cui Werther vive «una spezie d'incanto».⁷ Quella stessa cornice-idillio Leopardi provvederà poi a sabotarla nei suoi *Canti* attraverso i palpiti e le accensioni dell'io lirico (la terza lettera, mettiamo, ritrae un soggetto in condizione provvisoriamente 'intatta', dentro una sua compiuta positività, e l'idillio wertheriano è semmai negato nel dipanarsi tragico dell'intreccio, e anzitutto dal finale del romanzo): se, insomma, nel Leopardi lirico sarà soprattutto nella paradossale e immediata *sincronia* che andrà a corrodersi l'idillio – nella compresenza inevitabile, per l'io, di piacere e dolore anche nella 'scena in natura' offerta dagli idilli – la stessa partita il *Werther* può anche giocarla, ovviamente, sul piano della distensione diacronica e della sua narratività, preservando tuttavia – anche se certo non fino in fondo – certi momenti di estatico incanto-in-natura.

Ma torniamo subito all'alleanza fra immagini antiche e romanzo. Nella appena citata lettera del 12 maggio è Werther stesso a offrire a Leopardi la somiglianza della 'scena delle fanciulle' con certi modelli antichi, se al protagonista che vede le «donzelle» si «rappresentano così al vivo le immagini de' Patriarchi», con un primo e esplicito invito in direzione dell'antichità biblica. Altrove invece la sovrimpressione potrà rimanere implicita, e sfruttata silenziosamente da Leopardi. Se leggiamo la lettera XXXVII, del 10 settembre – è la lettera che chiude la prima parte⁸ – vi compaiono un io maschile e un tu femminile in polare opposizione, il primo ritratto nell'attesa concitata del giorno e il secondo – lei – in un'immagine di indisturbata indifferenza; a questa situazione segue poi un grande notturno lunare:

Io siedo qui, traendo a stento gli aneliti, procurandomi della calma, e attendo il mattino, ed i cavalli ordinati allo spuntar dell'alba. Ella dorme tranquilla, né pensa che più non mi vedrà. Mi distaccai [...]. Eravamo saliti appena colà sopra, quando la Luna comparve dietro una collinetta coperta d'arbori [...]. Ella ci fece osservare il vago effetto che faceva lo splendore della Luna, che dalla sommità degli arbori tutto irradiava il terrazzino in faccia nostra; augusto spettacolo!

Il rimbalzo è allora alla situazione e a certi memorabili versi (1-10) della *Sera del dì di festa*:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna, e di lontan rivela
serena ogni montagna. O donna mia,
già tace ogni sentiero, e pei balconi
rara traluce la notturna lampa:
tu dormi, che t'accolse agevol sonno
nelle tue chete stanze; e non ti morde
cura nessuna; e già non sai né pensi
quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.

⁶ Ivi, 70 (cfr. D'Intino *ad loc.*).

⁷ Cito dal *Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S.* [Dottor Michiel Salom], Venezia, presso Giuseppe Rosa, 1788 (anche se l'ed. cui si rifà Leopardi è quella del 1796). La lettera del 12 maggio è in I, 7-8.

⁸ *Verter...*, I, 101-08.

Qui la tensione anzitutto descrittiva della narrazione – spartita fra prima e terza persona – si muta, nel passaggio da tramite epistolare a contenitore-idillio, in una più bruciante e diretta allocuzione – pur *in absentia* del tu – alla seconda persona, entro cui emerge soprattutto quel contatto testuale preciso legato al ‘non pensare’ della donna nei confronti del soggetto («Ella *dorme* [...] *né pensa* che più non mi vedrà»; e Leopardi: «tu *dormi* [...] *né pensi*» ecc.). Se avessimo l’agio di confrontare per intero la lettera citata e il Leopardi poeta ci renderemmo conto di come la voce dell’io lirico proceda dunque rastremando il *plot* romanzesco, passando così da una postura diciamo frontale a una visione di sbieco, per frammenti, e nella quale la consecutiva giustapposizione delle scene narrative wertheriane è fortemente compressa. Ma anche in questo caso mi interessa anzitutto segnalare la sovrimpressione fra antico e moderno: per esempio con alcuni versi di un idillio di Mosco tradotto da Leopardi – l’idillio *Europa* – occupato da un tu femminile che dorme nelle sue «quiete stanze»; e le risonanze col femminile leopardiano – prima fra tutti, naturalmente, la Silvia dietro cui si indovinano modelli antichi⁹ – potrebbero continuare.

Se stiamo ancora alla stessa *Sera del dì di festa*, ecco una terza ‘formula di *pathos*’ antica, quella dell’eroe che si getta a terra e piange, in preda al dolore, cui Leopardi torna anche in alcune righe del suo *Zibaldone*, rimandando esplicitamente ad Achille (*Zib.* 4156, 3 dicembre 1825):

Dolore antico. Era frase usitata per esprimere le sventure ec. il dire che il tale *giaceva in terra*, cioè si voltolava tra la polvere [...]. Presso Omero (*Iliade*, s, 26) Achille udita la morte di Patroclo si gitta in terra, e così Priamo per quella di Ettore [...].

La *Sera del dì di festa* è il luogo in cui quell’attitudine antica dell’eroe si mimetizza e prende concretezza di figura. Si vedano i vv. 21-23:

Intanto io chieggo
quanto a viver mi resti, e qui per terra
mi getto, e grido, e fremo.

Ma ancora una volta, a far da ‘traduttore’ moderno soccorre Werther, di nuovo durante il notturno (è il momento della separazione da Carlotta descritta nella stessa lettera XXXVII): «ella n’andò lungo il viale, ed io restando, le guardai dietro al chiaror della Luna, mi gittai a terra, piansi mi rialzai [...]». Molto significativo che poi questa stessa ‘scena primaria’ – riattivata da una lettera del *Werther* – lasci traccia di sé in un’altra lettera, questa volta una lettera dello stesso Giacomo a Pietro Giordani, datata 24 aprile 1820: «Io mi getto e mi ravvolgo per terra, domandando quanto mi resta ancora da vivere [...]».¹⁰

4. Conta riconoscerli insomma, tali luoghi wertheriani ripresi da Leopardi, solo se si tiene conto di questo loro essere immagini antiche e insieme moderne, all’insegna dell’unione fra ‘ingenuo’ e ‘sentimentale’ che è in grado di affratellare proprio Werther a Omero (si pensi soprattutto a certe asserzioni affidate al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in particolare allo spettacolo ‘sentimentale’ riconosciuto proprio nel notturno omerico del libro VIII dell’*Iliade*, che poi è appunto mascherato e tradotto all’avvio della *Sera del dì di festa*).

Non sono ormai radi – come si diceva più sopra – i luoghi del *Werther* riconosciuti e ricordati dai

⁹ Come ha mostrato G. LONARDI, *L’oro di Omero. L’Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, soprattutto 139-186. L’idillio di Mosco sopra ricordato si legge in G. LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, F. D’Intino (a cura di), Roma, Salerno, 1999, 61-72.

¹⁰ Per l’epistolario l’ed. di riferimento è G. LEOPARDI, *Epistolario*, F. Brioschi-P. Landi (a cura di), Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

lettori in funzione leopardiana; eppure queste stesse agnizioni di lettura stentano a trovare spazio nei commenti ai *Canti* e, più in generale, in un discorso a giro intero sul libro di versi leopardiano. Talora si tende a trascurare, per esempio, che un'altissima esperienza lirica come quella leopardiana non può tenersi e limitarsi solo a costeggiare certi modelli 'italocentrici' e insieme lirici – Petrarca, mettiamo, e la grande tradizione del petrarchismo – ma debba necessariamente fare i conti 1) con certe radici antiche: basti pensare, in questo caso, a un passaggio zibaldoniano del 1826, al genere lirico riconosciuto come unico genere rimasto alla modernità, in grado di saldare per così dire trans-storicamente l'antico e il moderno (cfr. *Zib.* 4476-4477, 30 marzo 1829); e 2) con certi grandi acquisti del 'romanzesco' occidentale: penso, appunto, al Leopardi lettore dello stesso *Werther* o di Rousseau; e, insieme, penso alla prosa riconosciuta come «nutrice del verso» in *Zib.* 29.

Guardiamo solo *en passant* ad alcuni passaggi che per Leopardi diventeranno appunto dei luoghi-miniera. Sappiamo che ci sono alcune altre lettere del *Werther* che hanno agito in profondità sulla poesia leopardiana: le speranze troncate dall'esperienza come nelle *Ricordanze*, il limite da oltrepassare per via di immaginazione come nell'*Infinito*, ecc., per cui rinvio anzitutto alla già citata indagine di Manacorda. Ma ossessivamente presente in più luoghi al soggetto-Leopardi è soprattutto un'altra immagine, l'immagine del vuoto – quell'*immenso vuoto* che assilla il cuore di Werther e che gli riesce *spaventevole* nella lettera LXII, del 19 ottobre.¹¹ Ed ecco allora, per stare a un solo esempio – in forte espansione ontologica però, rispetto alla tonalità soprattutto 'emotiva' del *Werther* – il «vuoto» del mondo conosciuto «perfettamente», scrive Leopardi negli appunti per la vita del Sarno, pur restando vivo il suo desiderio di viaggiare;¹² e il contrasto fulmineo tra viaggio e nullità della realtà si deposita, di lì a poco, nella canzone *Ad Angelo Mai*; e la giunzione proprio fra il *nulla* e lo *spavento* è anche nella famosa pagina dello *Zibaldone* sulla solidità del nulla (*Zib.* 85: «Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla»). E ancora: mi interessa soprattutto ricordare che l'immagine del vuoto – riformulato stavolta sottoforma di *deserto* – è in una splendida lettera a Pietro Giordani, peraltro proprio del 1819 – è il 17 dicembre – «la sola persona ch'io veda» – scrive Giacomo a Giordani – «in questo formidabile deserto del mondo», in una lettera ben sintonizzata sul *Werther*, se Leopardi può concluderla ricordando che non vivono «se non quei molti che restano fanciulli tutta la vita»; un passaggio che potremmo facilmente confrontare con vari luoghi del romanzo, in più punti occupato, come sappiamo, dall'interesse e dalla tenerezza del protagonista per la condizione dell'infanzia (cfr. soprattutto la lettera L del romanzo, del 9 maggio, citata non a caso in *Zib.* 57 «circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi»).

Se poi saltiamo più avanti, al gennaio 1823, la temperatura è la stessa di una lettera a Paolina in cui virtù speranze e valori, scrive Giacomo, si perdono proprio nel «vuoto spaventevole» del mondo, in una sorta di riscrittura nascosta o privata – che sia o meno consapevole e voluta – ma è forse meglio dire addirittura di adesione naturale a certe verità dell'esperienza, incontrate tuttavia da Leopardi anche nella storia di Werther (così in altre e diverse figure di giovani ricchi di 'vita interna', di cuore palpitante, in cui Leopardi può ritrovarsi: il René di Chateaubriand, Alfieri nella sua *Vita*, ecc.). Gioverebbe in tal senso, ancora una volta, un confronto con lo *Zibaldone*, con alcune pagine dello stesso 1823 sul giovane inesperto e incolpevole che entra nel mondo e vi «si guasta» irrimediabilmente.

5. Quel che soprattutto conta tenere a mente è che c'è in sostanza una sorta di contatto, di travaso o di intreccio fra la scrittura epistolare leopardiana e i suoi tentativi di lirica o di narrazione romanzesca – ne indicherò fra poco un ulteriore esempio – per i quali il Werther non funziona come un mero manuale di linguaggio amoroso – un po' come diceva De Sanctis dell'*Ortis*

¹¹ *Verter...*, II, 52.

¹² LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici...*, 65.

foscoliano, nel quale donne e giovani trovavano un «frasario amoroso»¹³ ma rappresenta, più radicalmente, un'occasione di riconoscimento profondo, di specchio dell'io. Il che significa che il motivo-Werther, chiamiamolo così, 'buca' i confini della Letteratura per entrare direttamente nel regime dell'esperienza dell'io, della Vita, come implicitamente suggerivo anche più sopra parlando di 'traccia mnestica'. Non sarà inutile ricordare, peraltro – a conferma di un tale intreccio – che lo stesso Pietro Giordani doveva essere – come ha ricordato Angelo Monteverdi¹⁴ – uno dei personaggi o destinatari del progettato romanzo epistolare di Leopardi (gli appunti per la vita del Sarno evidenziano per esempio il mai compiuto progetto di scrivere una lettera-allocazione all'amico proprio sul tema dell'amicizia).¹⁵ Fermiamoci proprio su questo aspetto, sull'oscillazione fra l'io autoriale e la costruzione della maschera-personaggio. Diceva Lukacs che gli esponenti fondamentali perché ci sia *romanzo* sono due, ovvero *convenzione* e *menzogna*. Se teniamo questo asserto come punto fermo, ci spieghiamo almeno in parte perché il progetto leopardiano di romanzo 'salti': perché è troppo poco disponibile, Leopardi, a delegare a una maschera, a una *fnzione* insomma, la voce del proprio io. Sono in effetti molteplici i luoghi in cui Leopardi si pronuncia contro la menzogna del romanzesco. Sarà sufficiente, in questa sede, citare soprattutto un passaggio emblematico delle sue *Memorie del primo amore* – quasi al chiudersi del diario – dove Giacomo esplicita il contrasto fra il sentimento amoroso e la sua intima repulsione per il *romanesque*:¹⁶

Non negherò dunque di avere in questo tempo con ogni cura aiutati e coltivati gli affetti miei, nè che una parte del dispiacere ch'io provava vedendogli a infievolire non venisse dal gusto e dal desiderio ch'io avea di sentire e di amare. Ma sempre sincerissimamente detestando ogni ombra di romanzesco non credo d'aver sentito affetto nè moto altro che spontaneo, e non ho in queste carte scritta cosa che non abbia effettivamente e spontaneamente sentita: nè ho pur mai voluto in questi giorni leggere niente d'amoroso, perchè, come ho notato, gli affetti altrui mi stomacavano, ancorchè non ci fosse punto d'affettazione.

Questa difesa dello spontaneo e questa recisa negazione di ogni affettazione al momento della scrittura corrispondono, sul piano diciamo poetologico, all'accoglienza della sola lirica – lo accennavo più sopra – come unico genere possibile fra i moderni, rivendicata in vari luoghi zibaldoniani in cui l'unica voce autoriale riconosciuta come legittima è quella dell'io 'lirico' (cfr. fra il resto il già citato *Zib.* 4476-4477); o vedi anche, altrove, l'affermazione secondo la quale il poeta non è eloquente se non laddove fa poesia sull'«intimo sentim[ento] suo proprio», senza ricorrere all'espedito «di parlare in persona d'altrui, d'imitare» (*Zib.* 4357-4358, 29 agosto 1828).

Certo, di questa «romanzeria» Leopardi qualcosa può pur trattenere e imparare. Lonardi ha mostrato molto bene come proprio dietro due maschere-drammatiche come Bruto e Saffo si nasconda anche l'ombra di Werther, dell'eroe che giunge alle parole estreme, all'ultimo canto (è peraltro incessante nel *Werther*, man mano che il romanzo avanza verso la propria tragica conclusione, questa insistenza sulla condizione di ultimità, di fine – l'*ultima* lettera, l'*ultima* volta – situazioni o scene molto seduttive per Leopardi già all'altezza degli stessi appunti per la vita di Silvio Sarno).¹⁷ Ma c'è poi pur sempre il canto a inghiottire il personaggio, a decidere di una dimensione

¹³ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, N. Gallo (a cura di), introduzione di G. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, 779: «Il romanzo, uscito anonimo, mutilato e interpolato, pura speculazione libraria, destò curiosità, fu il libro delle donne e de' giovani, che vi pescavano un frasario amoroso. Ma non vi si die' importanza politica né letteraria, anzi molti, tratti da somiglianze superficiali, lo dissero imitazione del *Werther*».

¹⁴ A. MONTEVERDI, *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 18.

¹⁵ LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici...*, 75-76.

¹⁶ Ivi, 42.

¹⁷ LONARDI, *L'oro di Omero...*, soprattutto 93-96.

del soggetto nella quale il monologo si fa assoluto. Giova, in questo senso, un rapido confronto con Vincenzo Monti. Non tanto col Monti esplicitamente intento a 'liricizzare' e riscrivere il *Werther* nei *Pensieri* (che contano poi molto, come sappiamo, per alcuni passaggi delle *Ricordanze* leopardiane); piuttosto, un confronto per così dire 'di struttura' col Monti drammaturgo, quello dell'*Aristodemo*. Il quale – quanto al tema centralissimo della morte quale unico bene, e dunque quanto al tema del suicidio, decisivo com'è noto anche per il *Bruto minore* leopardiano – ospita vari riecheggiamenti dal *Werther*, valorizzati nel commento di Arnaldo Bruni, come nelle rapide battute di dialogo fra il protagonista e Gonippo (a. III, vv. 1045-1046: «Tutti siamo infelici. Altro di bene / non abbiám che la morte», e poi cfr. anche, ivi, i vv. 1062-1065),¹⁸ in una specie di riscrittura per così dire diffratta di un motivo centrale nel romanzo. Ma in Monti la forma-contenitore 'tiene', in questo caso non un romanzo ma una tragedia, pur ben infarcita di istanza narrativa; mentre in Leopardi il monologo di Bruto ha bisogno di farsi assoluto, di liberarsi quasi completamente della cornice narrativo-strutturale, facendosi così ancora più direttamente il personaggio una sorta di doppio dell'io (mentre resta al rango di tentativo il già ricordato esperimento di romanzo, e insieme non hanno seguito le stesse giovanili prove teatrali leopardiane: anche il teatro del resto, almeno a stare a certi asseriti zibaldoniani, è dentro una dinamica troppo 'imitativa' per interessare davvero Leopardi, soprattutto dal 1828 in poi).¹⁹

6. Ma l'intenzione o diciamo pure la tentazione di sfruttare un 'portavoce' per scrivere la storia della propria anima, tuttavia, Leopardi torna a coltivarla in anni ben più tardi. Nel 1828, nei suoi *Disegni letterari*, troviamo il titolo di un altro progettato romanzo – *Eugenio* – accompagnato dalla specifica di *frammenti*, nonché dalla citazione esplicita del modello-*Werther*.²⁰ Non ci insisto molto, ma mi sembra opportuno almeno ricordare rapidamente che Leopardi poteva fra l'altro incontrare già nel *Werther* alcuni segnali di una disponibilità del romanzo a lasciarsi ridurre a *canto* (nel finale, per esempio, si parla dei «pensieri isolati» rinvenuti fra le carte lasciate da Werther a Guglielmo, ma si aggiunga che lo stesso Salom definiva il romanzo, nella sua introduzione, nientemeno che un «poemetto in forma epistolare», assestando così un primo ben definito colpo in direzione della sua assunzione in lirica; e vedi Werther impegnato a confessare di non amare «troppo di stiracchiare pensieri», di non voler dire tutto cioè della propria passione amorosa, implicitamente denunciando anche lui dunque – come Giacomo – una certa repulsione della «romanzeria», nella lettera LX del 10 ottobre). Interessante è poi che negli stessi *Disegni letterari* si progetti anche di dare la parola al personaggio-Torquato Tasso – dunque un'altra possibilità di finzione-maschera – e di scrivere una sorta di *Addio al mondo*. Ma proprio questi due esponenti – il canto dell'addio e il ritorno del personaggio – sono i presupposti fondamentali di un canto scritto solo nel 1832, ovvero *Consalvo*; anche se, si badi, il personaggio subisce una sorta di infusione in lirica e sta pur sempre dentro un assetto novellistico-dialogico, che dunque limita in qualche modo l'assolutezza dell'io lirico, e proietta il personaggio-Consalvo dentro una dimensione comunque diversa da quella delle *dramatis personae* di Bruto e di Saffo. Il *Consalvo* in ogni caso, secondo una lunga vulgata critica, deve molto al *Werther*: vedi anzitutto la costruzione romanzesca della scena del bacio, e naturalmente – ancora una volta – la condizione finale, terminale del protagonista. Il quale è, sin dall'inizio, «moribondo», almeno in questo fratello non troppo lontano di Werther e di quel Bruto che si presenta appunto

¹⁸ Cfr. V. MONTI, *Aristodemo*, A. Bruni (a cura di), Parma, Guanda, 1998, 100-02.

¹⁹ Cfr., sul tema, G. LONARDI, *L'attore ignoto: verso il 'Canto notturno'*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre/1-2 ottobre 2004), Firenze, Olschki, 2008, 57-65.

²⁰ «Eugenio, romanzo (Werther), *frammenti*»: così si legge nella XII sez. dei *Disegni letterari*, in LEOPARDI, *Poesie e prose...*, II, 1219.

«fermo già di morir», deciso a togliersi la vita (e anche qui si potrebbero allegare vari luoghi, dal *Werther*, sul coraggio del soggetto ormai deciso a morire, vedi per esempio la lettera LXXV, 8 dicembre e la risoluta decisione: «io mi sentiva il coraggio di morire»). E non sarà un caso che proprio nel *Consalvo* si facciano vive anche certe tangenze con l'altro romanzo epistolare che occupa l'attenzione di Leopardi – naturalmente l'*Ortis* – per esempio quanto al congedo finale di *Consalvo*, per il quale i commenti rimandano al tema ortisiano del compianto sulla tomba. Rinuncio a indicare qui con precisione tutti i passaggi, e magari certi loro antecedenti che già dentro un idillio come il *Sogno* mostravano più di un debito con *Werther* e *Ortis* (anche perché, ripeto, ci aiutano spesso i commenti ai *Canti*). Mi accontento di far notare che la tangenza con certi perni strutturali 'da romanzo' già richiamati – la presenza del personaggio, anzitutto, e poi il dialogo – non saranno casuali proprio laddove si fa appunto più narrativo-romanzesco il canto (già Bacchelli parlava, per il *Consalvo*, di 'novella in versi': e proprio questo suo aspetto di mimesi romanzesca – invisa a Leopardi – molto probabilmente aiuta la dislocazione di *Consalvo* in una zona dei *Canti* che non gli appartiene perché ben precedente, e non lontano proprio da un altro canto strutturato su una scena narrativa e insieme di incontro amoroso come il già citato *Sogno*). E non sarà casuale, allo stesso tempo, che proprio il *Consalvo* segni un nuovo botta e risposta fra scrittura di invenzione e scrittura privata di Leopardi, se è vero che quella sorta di aforisma erotico-tragico che fa da radice del canto – «due cose belle ha il mondo: /amore e morte» – rimbalza al canto leopardiano da una lettera a Fanny-Aspasia – del 16 agosto 1832 – nella quale si ripeteva la stessa, disincantata ma insieme agonistica verità: «E pure certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate».

7. Questa nuova risonanza intertestuale fra *Consalvo* e epistolario mi permette di tornare, come in una sorta di coda o appendice, a un nodo che ho già sfiorato, ovvero la sovrimpressione – in tutta naturalezza – fra Letteratura e 'scene primarie' dell'esperienza, così ben testimoniata, mi pare, dal ricircolo continuo (di cui ho dato qui solo pochi esempi) fra scrittura per lettera, scrittura lirica e letture leopardiane. Di questa naturalezza il *Werther* costituisce senz'altro, per Leopardi, uno dei più appassionati testimoni (si pensi anche solo alla scena colma di *pathos* dell'Omero letto nell'orto, o sorseggiando il caffè, o all'*Ossian* letto ad alta voce da Werther a Carlotta e allo scatenarsi melodrammatico del pianto, nel finale). Questa magica alleanza fra letteratura e vita non potrà che rompersi, dopo Leopardi. Ed è allora suggestivo ricordarsi – per cominciare se non altro a tratteggiare quell'inquadratura in campo lungo che dicevo, quanto alla fortuna del romanzo goethiano – che in almeno due casi – credo peraltro non indipendenti l'uno dall'altro – la nostra poesia novecentesca chiederà poi proprio a Werther di farsi emblema di questa irreversibile *ironizzazione del personaggio*, e con questo della pratica poetica *tout court*. Basterà pensare al Gozzano dell'*Amica di Nonna Speranza*, per cui Bevilacqua ha potuto parlare proprio di una «perdita di credibilità del personaggio»: ²¹ «Vedesti le case deserte di Parisina la bella / non forse? Non forse sei quella amata dal giovane Werther?»; e più oltre compaiono anche «i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo». ²² Mi sbrigo troppo in fretta di questo passaggio, rimandando ad altra occasione una focalizzazione più attenta a quanto le sorti del leopardismo novecentesco si intreccino, a tratti, con il destino stesso del Sublime poetico. Ma potremmo intanto far presente che, se Leopardi chiedeva al suo Werther di aiutarlo a ridare vita a una sorta di ultimo stadio del tragico, a una sorta di ultimo autoritratto di un io innocente e destinato a soccombere nel conflitto col mondo, al contrario il Gozzano dell'*Amica di Nonna Speranza* o di una lirica come *Ketty* – in cui citato e ironizzato

²¹M. BEVILACQUA, *Guido Gozzano e la condizione crepuscolare. Dalla Poesia Maiuscola alla poesia minuscola*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, A. Asor Rosa (a cura di), Torino, Einaudi, 2000, 306-17.

²² Cito da G. GOZZANO, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980 (*L'amica di Nonna Speranza* è a p. 91, *Ketty* è a p. 314).

è proprio il *Consalvo* delle «due cose belle», Amore e Morte – questo Gozzano mette definitivamente la sordina al grande stile leopardiano, e sancisce così lo spezzarsi definitivo di quel vincolo, di cui dicevo, fra Letteratura e Vita (che a Leopardi permetteva persino di scrivere certi passaggi del proprio epistolario – come si è visto – sulla falsariga del romanzo, senza per questo entrare in sospetto di «romanzeria», o di ‘falso’). E la citazione sarà proprio lo strumento primo dell’esibizione autoironica, demistificante, di questo ‘cuore messo a nudo’. Ma il lungo compiersi di questa gestione smitizzante, di questo svuotamento e addio al Sublime, arriverà non a caso fino a un allievo di Gozzano quale Giovanni Giudici. Il quale è anche, per quanto ne so, l’ultimo ad aver messo per così dire in scena, ancora una volta per ironizzarlo – e quasi per prendere congedo da questo – il personaggio-Werther. Penso a una sezione del suo ultimo libro di versi, *Eresia della sera* (1998), intitolata *Primo amore*. Qui «werther», scritto rigorosamente con la minuscola, alla maniera di «guidogozzano», appunto – può prestare la sua maschera a un io incapace di consumare l’atto amoroso – la poesia si intitola *Undici maggio*²³ – di possedere l’oggetto amoroso mentre fuori è finita la guerra:

Undici maggio che finì la guerra
 ti aspettavo al passeggio di ogni sera
 triste il più che si possa sulla terra
 ben che intorno rideva primavera

tu fra le amiche in conversata schiera
 a far festa volermi un po’ contento
 pusillanime werther di barriera
 non afferravo al volo il mio buon vento

Un «pusillanime werther di barriera» (cioè di periferia), scrive Giudici, incapace di cogliere l’occasione propizia, «afferra[re] al volo il [proprio] buon vento» e vivere fino in fondo la propria esperienza dell’eros: dove il riferimento può essere anzitutto la lettera LXV, del 30 ottobre – sull’impossibilità di osare, di toccare il corpo celeste di Carlotta – o la lettera LXX del 24 novembre, dove si rimpiange – anche qui – l’incapacità di osare il bacio nei confronti di lei.

Così Werther in queste vicende recenti o recentissime della nostra poesia, viene quasi a incarnare una sorta di mito postumo: già figura, per Leopardi, del tramonto di un’ormai impossibile intattezza borghese – e dunque di una nostalgia – si fa ora emblema dell’ironia e di una ‘colpa’ del soggetto ormai consapevolmente accettata o non più rifiutata, insomma di un’età che è l’antitesi stessa del sublime tragico leopardiano.

²³ G. GIUDICI, *I versi della vita*, R. Zucco (a cura di), Milano, Mondadori, 2000, 1217.